

Du mercredy 9 jour d'uris
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	264
Conceu	6
	918
	15

Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais

Hélène Lecossois

ISBN : 979-10-231-5217-3



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS / 3d2s (Issigeac/Paris)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

L'histoire du théâtre comme instrument idéologique

POUR UNE HISTORIOGRAPHIE DÉCOLONIALE DU THÉÂTRE IRLANDAIS

Hélène Lecossois

Université de Lille

337

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

Pourquoi s'intéresser à une aire géographique et culturelle aussi spécifique que l'Irlande dans un numéro de revue dédié à l'historiographie du théâtre ? Un article consacré au théâtre irlandais est-il pertinent en dehors du champ disciplinaire des études irlandaises ? En d'autres termes, le théâtre irlandais a-t-il quelque chose à nous dire ? Mon propos vise à présenter dans les grandes lignes le problème que l'histoire du théâtre irlandais pose à l'historiographie du théâtre européen et à montrer que ce cas particulier a des ramifications qui dépassent largement le cadre nécessairement restreint de la géographie et de la culture irlandaises.

« Raconter l'histoire du théâtre : comment et pourquoi ? » : la thématique retenue pour ce volume, et pour le colloque qui l'a précédé, invite à interroger la mise en récit de l'historiographie du théâtre sans se limiter à une période ou à une aire géographique et culturelle. Parler de l'histoire « du » théâtre, sans autre qualificatif, signifie souvent implicitement que c'est une conception occidentale du théâtre qui sous-tend la réflexion, surtout lorsque celle-ci s'élabore dans une métropole comme Paris, longtemps considérée comme la capitale de la modernité, avec tous les risques d'eurocentrisme que cela implique¹. Pour cette raison, je souhaiterais commencer cette contribution en saluant le choix du comité scientifique de ne pas, précisément, se limiter au théâtre occidental et de remettre ainsi cet implicite en question.

S'ilégiographiquement l'appartenance de l'Irlande à l'Europe occidentale ne fait guère de doute, historiquement, les choses sont plus compliquées. L'Irlande se distingue en effet de ses voisins ouest-européens par le fait qu'il s'agit du seul pays à avoir connu une période de colonisation. Durant les trente dernières années, le statut de l'Irlande (colonie ou pas ?) a été débattu par de nombreux historiens-ne-s et spécialistes des études culturelles. Ni l'inclusion de l'Irlande dans le Royaume-Uni après la signature de l'Acte d'Union en 1801, ni l'indépendance partielle de l'Irlande en 1922 n'ont empêché une famine d'une ampleur extraordinaire dont les causes étaient tout aussi politiques que naturelles au XIX^e siècle, ou évité la position de dépendance économique

¹ David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, London, Routledge, 2003.

dans laquelle s'est retrouvé le pays au début du xx^e siècle. Ces exemples révèlent la persistance d'éléments structurels et indiquent la pertinence du capitalisme colonial comme grille d'analyse².

L'histoire atypique de l'Irlande en tant qu'ancienne colonie britannique soulève un certain nombre de questions intéressantes pour l'historiographie du théâtre, notamment parce qu'elle invite à problématiser les liens qui existent entre l'institution théâtrale moderne et les expansions coloniales européennes, qui, globalement, coïncident avec ce qui est communément considéré comme l'une des périodes clés de l'épanouissement de la culture européenne : la Renaissance. Prendre en considération le rôle que le théâtre a pu jouer au moment des expansions coloniales, en particulier dans la dissémination des valeurs liées au capitalisme expansionniste, dans la diffusion de la nouvelle culture dominante européenne, ainsi que dans la marginalisation ou

- 338** l'incorporation de pratiques performatives vernaculaires ou « indigènes », voire dans la destruction de pratiques culturelles autochtones, et tenir compte des conséquences au long cours du colonialisme européen (y compris des conséquences épistémologiques et conceptuelles), exigent de la part du ou de la critique ou de l'historien·ne un certain nombre de changements de paradigme et invitent à écrire une ou des autres histoire(s) du théâtre. Il s'agit d'inclure des pratiques performatives hétérogènes, et de faire toute leur place aux épistémologies alternatives qui les sous-tendent, tout en remettant en question bon nombre des cadres disciplinaires qui structurent nos recherches et nos enseignements. Pour le dire autrement, proposer de lire l'histoire du théâtre irlandais aux prismes conjoints de la décolonisation et de la décolonialité nécessite d'ouvrir la critique théâtrale à la critique d'autres pratiques artistiques (danse, performance, installation, par exemple) et d'adopter une méthodologie centrée sur le jeu de l'acteur·rice, le corps et la gestuelle plutôt que sur le texte et la dramaturgie ou l'histoire de l'institution théâtrale, afin de commencer à accorder aux questions de décolonisation et de décolonialité toute l'attention qu'elles méritent. En somme, la thèse que je défends est que l'histoire du théâtre irlandais a été écrite, et continue généralement de s'écrire, autour de la marginalisation, pour ne pas dire l'occultation, de deux éléments fondamentaux : en premier lieu, les origines coloniales du théâtre en tant qu'institution moderne en Irlande et en second lieu le travail signifiant de l'acteur·rice et la performativité de son jeu. En conséquence, mon article s'articule autour de

² Voir, par exemple, Joe Cleary, « Misplaced Ideas? », dans Clare Carroll et Patricia King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork UP, 2003, p. 16-45 ; ou Heather Laird « European Postcolonial Studies and Ireland », *Postcolonial Studies*, 18, 4, 2015, p. 384-396.

trois points : les origines historiques du théâtre en Irlande, l'analyse d'un échantillon représentatif de l'historiographie du théâtre irlandais telle qu'elle a été écrite jusqu'à présent, et, pour finir, l'esquisse de quelques propositions pour l'écriture d'une histoire décoloniale du théâtre irlandais.

APERÇU HISTORIQUE

Historiquement, les origines du théâtre en Irlande sont liées à une entreprise de colonisation de peuplement menée par l'Angleterre au XVII^e siècle et à l'extirpation violente des modes de socialité préexistants, de l'organisation politique et de la culture gaélique que cette entreprise de colonisation a entraîné. L'histoire du théâtre en Irlande a par la suite été ponctuée de nombreuses initiatives décolonisatrices, dont la majorité (mais pas la totalité) avait des visées nationalistes. Les formes de nationalisme soutenues par ces initiatives décolonisatrices étaient politiquement variées. Il est important de souligner que dès le départ, le théâtre joue un rôle essentiel dans le projet de modernisation initié par l'Angleterre : il facilite, en effet, l'assimilation des pratiques performatives de la culture colonisée par une institution culturelle moderne et représente ces pratiques comme archaïques et comme étant déconnectées des modes alternatifs d'organisation sociopolitique dont elles sont l'émanation. Qu'il soutienne le projet colonial ou un projet nationaliste, le théâtre institutionnel en Irlande véhicule l'esthétique et les conventions de représentation du théâtre occidental (en particulier des théâtres nationaux européens de la fin du XIX^e siècle) et contribue activement à la formation du sujet (spectateur) autonome moderne³. Néanmoins, l'histoire du théâtre irlandais diffère de celle des autres théâtres européens dans la mesure où les initiatives décolonisatrices récurrentes qui la ponctuent, du début du XVII^e siècle à nos jours, n'ont de cesse d'essayer d'assimiler et de subsumer des pratiques performatives vernaculaires qui participent, elles, d'épistémologies et d'esthétiques radicalement différentes. Ces tentatives d'assimilation n'étaient pas toujours couronnées de succès et pouvaient avoir des conséquences imprévisibles, comme en témoignent, par exemple, les protestations qui éclatèrent en janvier 1907 lors de la création de la pièce de John Millington Synge, *The Playboy of the Western World* (*Le Baladin du monde occidental*) à l'Abbey Theatre de Dublin⁴, ou les émeutes et autres formes non orthodoxes de

-
- ³ Sur les liens entre le colonialisme et le théâtre anglais du XVIII^e siècle, voir Nicholas Ridout, *Scenes from Bourgeois Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020.
- ⁴ Sur la réception turbulente de la pièce de John Millington Synge, voir James Kilroy, *The Playboy 'Riots'*, Dublin, Dolmen Press, 1971; Adrian Frazier, *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre*, Berkeley, University of California

pratiques performatives qui constituent l'une des spécificités du théâtre dublinois du XVIII^e siècle⁵. Ces pratiques performatives, associées à des cadres et contextes non institutionnels, perdurent et résistent ; certaines constituent même le terreau fertile de la performativité de la scène moderne. La tension entre des pratiques hétérogènes est, selon moi, l'un des traits distinctifs du théâtre irlandais de langue anglaise⁶. En remettant en question les fondements du théâtre de représentation (la mimésis, en particulier), ces pratiques témoignent que d'autres conceptions de la performance sont possibles, invitant à repenser la question de la représentation au sens politique du terme et donc à envisager une autre organisation économique et sociale. Participant d'une entreprise coloniale, et à cet égard résolument européen, le théâtre irlandais s'apparente aussi simultanément à une entreprise décolonisatrice et ressemble en bien des points à des projets théâtraux émanant d'anciens pays colonisés du Sud global.

340

L'« anomalie⁷ », pour le dire avec David Lloyd, que constitue l'histoire culturelle de l'Irlande s'explique si l'on se penche plus avant sur l'histoire du théâtre en Irlande. L'institution théâtrale, telle qu'elle s'établit à l'origine, est, comme mentionné précédemment, intimement liée à la politique de colonisation de peuplement anglaise. Dès l'origine, la colonisation de peuplement en Irlande est conçue comme un processus de modernisation économique, sociale et culturelle et est inextricablement liée à un projet capitaliste et transnational plus large d'expansion coloniale européenne⁸. Le théâtre joue un rôle crucial dans la modernisation de la société irlandaise, en particulier parce qu'il prône la supériorité d'une culture de langue anglaise. Le premier théâtre ouvre ses portes à Dublin en 1636 dans Werburgh Street, sur l'ordre du vicomte Thomas Wentworth, gouverneur d'Irlande nommé par le roi d'Angleterre. Le théâtre est administré par un professeur de danse écossais, John Ogilby, le dramaturge attitré en est l'écrivain anglais (catholique) James Shirley, les pièces qui y sont montées sont

Press, 1990, p.213-221; Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, p.130-138; Paige Reynolds, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p.38-75.

5 Helen Burke, *Riotous Performances: The Struggle for Hegemony in the Irish Theatre, 1712-1784*, Notre-Dame, Notre-Dame UP, 2003.

6 Voir, par exemple, l'argument que je développe à ce sujet dans *Performance, Modernity and the Plays of J.M. Synge*, Cambridge, Cambridge UP, 2021.

7 Je fais référence ici à la thèse que défend David Lloyd dans *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, Lilliput Press, 1993.

8 Voir Fiona Bateman et Lionel Pilkington (dir.), *Studies in Settler Colonialism: Politics, Identity and Culture*. Hounds-mills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011; Joe Cleary, « Misplaced Ideas? », dans Cl. Carroll et P. King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, op. cit.

ouvertement propagandistes et le public appartient à l'ancienne et à la nouvelle élite coloniale. Le Werburgh Street Theatre est explicitement consacré à la mise en œuvre de la politique de Charles I^{er}, à savoir la réconciliation des intérêts politiques de la nouvelle élite de l'Irlande, constituée de colons de peuplement anglais arrivés au XVII^e siècle, et de ceux de l'ancienne élite, des Anglo-Normands catholiques (ou « Old English⁹ »), arrivés, eux, au XII^e siècle et qui, selon les nouveaux arrivants, se comportaient de la même manière que les « autochtones¹⁰ » et leur ressemblaient furieusement. Les « Vieux-Anglais » étaient ainsi, selon la nouvelle élite, devenus « plus irlandais que les Irlandais eux-mêmes¹¹ ». Dès l'origine donc, l'institution théâtrale vise à amalgamer des formes hétérogènes d'irlandicité dont certaines (dites « indigènes ») étaient perçues comme récalcitrantes car entravant l'avancée du capitalisme colonial. Comme il participe d'un projet culturel de réconciliation et de récupération, le théâtre s'aligne très vite sur des mouvements à visée décolonisatrice. Ces derniers s'intéressent successivement à la construction d'une identité nationale coloniale irlandaise protestante (fin XVII^e), à la contestation de la racialisation des Irlandais et de leur représentation stéréotypée sur les scènes dublinoises et londoniennes (XVIII^e siècle), aux campagnes républicaines et nationalistes pour l'indépendance politique, ainsi qu'à l'héritage colonial tant sur le plan culturel que politique (fin XVIII^e siècle - XX^e siècle).

La fonction du théâtre en Irlande n'a donc jamais été simplement de glorifier la civilité du colonisateur et de décrier la barbarie du colonisé (comme cela aurait été le cas dans une colonie d'exploitation). Son rôle est dès l'origine plus complexe et subtil : il sert à montrer que l'Irlande est compatible avec la politique de modernisation impulsée par la colonisation de peuplement anglaise et avec un système de représentation et une épistémologie « universels ». Les débuts du théâtre institutionnel en Irlande impliquent aussi la subordination de la culture gaélique à la nouvelle culture dominante¹² et la marginalisation de nombre de pratiques performatives vernaculaires, en particulier celles de l'Irlande rurale.

Une historiographie décoloniale du théâtre irlandais requiert, entre autres choses, qu'une attention particulière soit portée à ces pratiques performatives que le théâtre

⁹ « Vieux-Anglais ».

¹⁰ Brendan Kane, « Scandal, Wentworth's deputyship and the breakdown of Stuart honour politics », dans Brian Mac Cúarta (dir.), *Reshaping Ireland 1550-1700: Colonization and its Consequences*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 147-162.

¹¹ Voir [Oxford Reference en ligne](#).

¹² Alan John Fletcher, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, Cork, Cork UP, 2000.

institutionnel irlandais s'est approprié ou a marginalisées. En rendre compte dans toute leur variété et leur complexité en mettant en lumière la singularité de leur esthétique est une manière d'éviter que l'idéologie qui a présidé à leur subordination ne se perpétue. Parmi ces pratiques performatives, dont certaines perdurent jusqu'au début du xx^e siècle, on peut citer, par exemple, les jeux des veillées funèbres (« wake games »), la lamentation funèbre (« keening »), ou la mascarade (« mumming »). Il est intéressant de souligner que la plupart des travaux consacrés à ces pratiques performatives sont le fait, non pas d'historien·ne·s du théâtre, comme on aurait pu raisonnablement s'y attendre étant donné leur omniprésence sur la scène irlandaise à travers les siècles, mais de folkloristes ou d'anthropologues, tels Alan Gailey, Henry Glassie ou encore Steve Coleman¹³. Parmi les historiennes et historiens du théâtre qui se sont intéressés à ces pratiques performatives, citons Alan J. Fletcher qui a consacré plusieurs monographies

342 aux pratiques performatives vernaculaires de l'Irlande précromwellienne, Helen Burke dont les recherches ont mis en lumière les traditions performatives vernaculaires des spectateur·rice·s de théâtre en Irlande au XVIII^e siècle, Mark Phelan et son travail sur le mélodrame dans le Belfast du XIX^e siècle, et Lionel Pilkington pour son analyse de la pratique du « mumming » dans l'Irlande rurale des XIX^e et XX^e siècles¹⁴.

Pour illustrer certains des enjeux esthétiques et politiques liés à ce type de performance, examinons brièvement le « mumming ». Comme le souligne Lionel Pilkington, les « mummers » étaient des groupes de huit à quatorze jeunes hommes qui se rendaient, costumés et masqués, de maison en maison, à des moments clés de l'année, en particulier durant les mois d'octobre, novembre et décembre, à l'automne donc (à la fin des récoltes et moissons) et entre le solstice d'hiver et le nouvel an. L'identité de ces jeunes hommes n'était pas connue de leur public. À la porte de la

¹³ Voir, par exemple, Alan Gailey, *Irish Folk Drama*, Cork, Mercier, 1969; Steve Coleman, « The Nation, the State, and the Neighbors: Personation in Irish-language Discourse », *Language and Communication*, 24, 2004, p. 381-411; Henry Glassie, *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, Bloomington, Indiana UP, 1975.

¹⁴ La liste n'est pas exhaustive. A.J. Fletcher, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, op.cit.; id., *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001; H. Burke, *Riotous Performances*, op.cit.; id., « Acting in the Periphery », dans Jane Moody and Daniel O'Quinn (dir.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 219-231; Mark Phelan, « Modernity, Geography and Historiography: Re-Mapping Irish Theatre History in the Nineteenth Century », dans Tracy C. Davis et Peter Holland (dir.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 135-158; Lionel Pilkington, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », dans Jeanne Colleran et Jenny S. Spencer (dir.), *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 13-30.

maison, le capitaine des « mummers » demandait aux habitantes et aux habitants s’ils acceptaient de les faire entrer. Comme ces performeurs pouvaient être des cousins, des voisins, des amis mais également des rivaux ou des fauteurs de troubles notoires, la réponse à cette question n’était pas forcément aisée. La performance commençait lorsque les habitants répondaient : « Entrez ! ». Lionel Pilkington souligne qu’il s’agit là d’une différence importante entre ce type de pratique performative et le théâtre institutionnel puisque c’est cette expression d’hospitalité qui signale qu’une performance est sur le point de commencer, et non pas l’achat d’un billet¹⁵. De plus, alors que dans un théâtre institutionnel, le public connaît en général l’identité des acteurs et des actrices et accepte, pendant la durée de la représentation, qu’ils sont les personnages incarnés sur scène (l’acteur, l’actrice et le personnage étant dans une relation que l’on pourrait qualifier de métaphorique), dans le cas du « mumming », l’identité des performeurs n’était pas connue et le performeur entretenait une relation métonymique avec la société locale. En effet, l’interprète pouvait être n’importe qui (à condition toutefois d’être de sexe masculin¹⁶). Une autre différence importante est que les pièces folkloriques des « mummers » comportaient toujours des références précises à la localité ou à la communauté, alors que dans le théâtre institutionnel moderne, une pièce créée à Dublin ou à Londres pouvait être montée ailleurs sans être modifiée¹⁷. Lionel Pilkington montre que l’esthétique propre à ce type de performance visait à régénérer une communauté rurale défavorisée plutôt qu’à former un spectateur individuel, autonome, et que le degré d’opposition au nationalisme constitutionnel d’État de cette pratique explique qu’elle ait été effacée presque complètement de l’histoire du théâtre national irlandais.

HISTOIRES DU THÉÂTRE IRLANDAIS

J’aimerais à présent évoquer brièvement la manière dont les histoires du théâtre irlandais abordent la question des origines coloniales de l’institution théâtrale en Irlande. Pendant longtemps, le récit dominant, et en tout cas celui que l’on m’a enseigné lorsque j’étais étudiante à Dijon et à Paris, datait les débuts du théâtre irlandais de la fin du XIX^e siècle, au moment où William Butler Yeats, Augusta Gregory, George Moore et Edward Martyn fondent le Théâtre littéraire irlandais (« Irish Literary Theatre »)

¹⁵ Lionel Pilkington, *Theatre & Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 39.

¹⁶ *Id.*, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », art. cit.

¹⁷ À condition, bien sûr, que cet ailleurs soit situé dans le monde anglophone et ne nécessite pas que le texte soit traduit.

en 1897, et où les pièces de W.B. Yeats (*The Countess Cathleen*) et d'Edward Martyn (*The Heather Field*) sont montées pour la première fois, à savoir le 8 mai 1899. En 1972, dans un article publié dans le supplément littéraire du *Times* à l'occasion de la Saint-Patrick, le dramaturge Brian Friel écrit qu'il est impératif que les Irlandais se délestent des écrivains « anglo-irlandais » tels que George Farquhar, George Bernard Shaw, Richard Steele, Richard Brinsley Sheridan, Oliver Goldsmith ou Oscar Wilde, qui, selon lui, s'inscrivent tous dans une tradition anglaise et n'écrivent pas pour un public irlandais¹⁸. Friel est catégorique : le théâtre irlandais naît bien le 8 mai 1899. Pour lui, comme d'ailleurs pour Yeats et Gregory, l'Irish Literary Theatre est le prédecesseur immédiat de l'Abbey Theatre. Si l'on fait abstraction du fait que les pièces jouées lors des représentations de mai 1899 l'ont été par une troupe d'acteurs et d'actrices anglais qui avaient du mal à prononcer les noms irlandais et de la controverse relative à la

344 représentation par Yeats de la famine et du catholicisme irlandais dans *The Countess Cathleen*, l'Irish Literary Theatre s'apparente à un mouvement théâtral décolonisateur dans la mesure où il se donne pour objectif d'établir un théâtre national en Irlande et de montrer que l'Irlande n'est pas « un pays de bouffons » mais le « berceau d'un idéalisme ancien¹⁹ ». Le récit nationaliste de l'histoire du théâtre irlandais qu'écrit Augusta Gregory en 1913 dans son ouvrage *Our Irish Theatre* et dont cette citation est extraite ne diffère guère des autres histoires nationalistes du théâtre écrites après l'indépendance, et ne remet pas en question l'occultation de pratiques performatives autres que théâtrales. Le récit fondateur de Gregory sur la naissance du théâtre irlandais célèbre en réalité l'incorporation « naturelle » des traditions « folkloriques » vernaculaires par l'institution théâtrale. Comme l'écrit Lionel Pilkington, ce type de théâtre nationaliste, que l'État libre d'Irlande subventionne à partir de 1925, avait en partie pour fonction de récupérer et d'adapter les traditions locales et les méthodes d'organisation politique avec lesquelles elles étaient associées afin de les rendre compatibles avec un projet politique nationaliste, bourgeois²⁰.

Près d'un siècle après la parution de *Our Irish Theatre*, l'ouvrage de Christopher Morash, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, publié en 2000, s'intéresse à l'évolution des contextes sociaux, politiques et historiques du théâtre irlandais depuis la défaite des forces irlandaises à Kinsale en 1601 jusqu'à la fin du xx^e siècle. Le Werburgh Street Theatre et les origines coloniales de l'institution théâtrale sont donc mentionnés par

¹⁸ Brian Friel, « Plays Peasant and Unpeasant », *The Times Literary Supplement*, 3655, 17 mars 1972, p. 305.

¹⁹ Augusta Gregory, *Our Irish Theatre*, New York et London, The Knickerbocker Press, 1913, p. 9 (je traduis).

²⁰ L. Pilkington, « Irish Theater Historiography », art. cit., p. 16.

Christopher Morash, mais sans que cela ait d'impact sur l'approche méthodologique adoptée. Celle-ci reste centrée sur le théâtre en tant qu'institution et sur son public, ainsi que sur les textes et les auteurs et autrices. Structuré chronologiquement, l'ouvrage propose le récit d'une histoire théâtrale orientée d'abord vers l'indépendance politique de l'Irlande en 1922, puis vers une critique du nationalisme républicain, et culmine dans ce qui est présenté comme le théâtre cathartique du présent apparemment postcolonial de la fin du XX^e siècle. Le rôle du théâtre en tant qu'institution coloniale capitaliste, ou postcoloniale, nationaliste et modernisatrice en Irlande n'est pas examiné ; les conséquences de cette situation pour l'historiographie du théâtre ou la méthodologie critique ne le sont donc pas non plus.

D'autres ouvrages tels que *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, que dirigent Nicholas Grene et Chris Morash en 2016²¹, élargissent la perspective et ne se limitent pas non plus au texte ou à la dramaturgie. Si quelques chapitres sont consacrés à la performance, au jeu de quelques acteurs et actrices, ils n'abordent pas leur engagement politique ou tout au moins leur capacité à faire, par le jeu, vaciller le sens d'une pièce.

PROPOSITION POUR UNE HISTOIRE DÉCOLONIALE DU THÉÂTRE IRLANDAIS

Dans cette dernière partie, j'esquisserai les contours de la forme que pourrait prendre une histoire décoloniale du théâtre irlandais. Une première proposition envisagerait une histoire centrée sur le jeu et l'agentivité de l'acteur ou de l'actrice. Comme le théâtre est une pratique qui repose sur le geste, la voix, l'incarnation, et comme la singularité du théâtre irlandais tient à la présence insistante de personnages dont le caractère éminemment théâtral est mis en relief, ou à l'inclusion récurrente de pratiques performatives associées à un cadre non institutionnel, il permet également d'interroger, de déconstruire, voire de contredire ouvertement l'idéologie coloniale et l'entreprise de modernisation qui la sous-tend. En d'autres termes, pour que le théâtre irlandais accomplisse sa mission de récupération et de réconciliation, il faut que l'acteur ou l'actrice accepte de jouer d'une façon telle que les pratiques performatives dites traditionnelles ne remettent pas en question l'adhésion de l'institution théâtrale aux impératifs de la modernisation. En effet, c'est précisément cette résurgence de ce que

²¹ Nicholas Grene et Chris Morash (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, Oxford, Oxford UP, 2016.

nous pourrions appeler, avec David Lloyd, une « contre-poétique²² » que Deana Rankin identifie comme un élément crucial de la pièce d'Henry Burnell, *Landgartha*, créée au Werburgh Street Theatre en 1640. Le seul personnage irlandais est celui d'une guerrière amazone, Marfisa. Son irlandicité est signalée par son costume (« an Irish Gowne tuck'd up to midlegge²³ ») et par la gigue qu'elle danse. La danse s'inscrit en contrepoint de la fable et contredit, ou du moins nuance, le texte de la pièce, qui, lui, défend explicitement l'imposition de la loi coloniale anglaise en Irlande²⁴. Les recherches que j'ai récemment menées sur le rôle de l'incorporation de lamentations funèbres dans les pièces de J. M. Synge aboutissent à une conclusion similaire²⁵ : l'inclusion sur la scène moderne de pratiques performatives dites archaïques ou traditionnelles peut avoir des conséquences inattendues et venir contredire ou contrebalancer le message qu'une pièce transmet explicitement.

346 L'indépendance heuristique de l'acteur ou de l'actrice revêt une importance fondamentale pour tout mouvement théâtral à visée décolonisatrice. Or, c'est ce qui a été le plus souvent occulté par la critique. L'histoire du théâtre irlandais s'est écrite sans que ne soient pris en compte les apports de l'acteur·rice. C'est précisément dans cette indépendance heuristique que réside la capacité du non-moderne à perdurer et c'est grâce à elle que des perspectives parfois ouvertement anticoloniales ont pu être exprimées. Ce que nécessite une histoire décoloniale du théâtre irlandais est une méthodologie qui envisage l'act·eur·rice comme un co-créat·eur·rice, et non pas comme un·e simple interprète s'évertuant à s'effacer au profit d'une abstraction : le sens.

²² David Lloyd, *Counterpoetics of Modernity: On Irish Poetry and Modernism*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2022, p. 22.

²³ « Une cape irlandaise troussée jusqu'aux genoux » (je traduis).

²⁴ Deana Rankin (dir.), *Landgartha: A Tragie-Comedy*, Dublin, Four Courts, 2013, p. 56-54.
²⁵ H. Lecossois, *Performance, Modernity and the Plays of J.M. Synge*, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

- BATEMAN, Fiona et PILKINGTON, Lionel (dir.), *Studies in Settler Colonialism: Politics, Identity and Culture*. Hounds-mills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- BURKE, Helen, *Riotous Performances: The Struggle for Hegemony in the Irish Theatre, 1712-1784*, Notre Dame, Notre-Dame UP, 2003.
- , « Acting in the Periphery », dans Jane Moody and Daniel O’Quinn (dir.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 219-231.
- CLEARY, Joe, « Misplaced Ideas ? », dans Clare Carroll et Patricia King (dir.), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork UP, 2003, p. 16-45.
- COLEMAN, Steve, « The Nation, the State, and the Neighbors: Personation in Irish-language Discourse », *Language and Communication*, 24, 2004, p. 381-411.
- FLETCHER, Alan John, *Drama, Performance, and Polity in Pre-Cromwellian Ireland*, Cork, Cork UP, 2000.
- , *Drama and the Performing Arts in Pre-Cromwellian Ireland*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001.
- FRAZIER, Adrian, *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- FRIEL, Brian, « Plays Peasant and Unpeasant », *The Times Literary Supplement*, 3 655, 17 mars 1972, p. 305.
- GAILEY, Alan, *Irish Folk Drama*, Cork, Mercier, 1969.
- Glassie, Henry, *All Silver and No Brass: An Irish Christmas Mumming*, Bloomington, Indiana UP, 1975.
- GREGORY, Augusta, *Our Irish Theatre*, New York/London, The Knickerbocker Press, 1913.
- GRENE, Nicholas et MORASH Chris (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*. Oxford, Oxford UP, 2016.
- HARVEY, David, *Paris, Capital of Modernity*, London, Routledge, 2003.
- KANE, Brendan, « Scandal, Wentworth’s deputyship and the breakdown of Stuart honour politics », dans Brian Mac Cuarta (dir.), *Reshaping Ireland 1550-1700: Colonization and its Consequences*, Dublin, Four Courts Press, 2011, p. 147-162.
- KILROY, James, *The Playboy ‘Riots’*, Dublin, Dolmen Press, 1971.
- LAIRD, Heather, « European Postcolonial Studies and Ireland », *Postcolonial Studies*, 18 4, 2015, p. 384-396.
- LECOSSOIS, Hélène, *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge*, Cambridge, Cambridge UP, 2021.
- LLOYD, David, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, Lilliput Press, 1993.
- , *Counterpoetics of Modernity: On Irish Poetry and Modernism*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2022.
- MORASH, Christopher, *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

PHELAN, Mark, « Modernity, Geography and Historiography: Re-Mapping Irish Theatre History in the Nineteenth Century », dans Tracy C. Davis et Peter Holland (dir.), *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, Basingstoke, Palgrave, 2007, p. 135-158.

PILKINGTON, Lionel, « Irish Theater Historiography and Political Resistance », dans Jeanne Colleran and Jenny S. Spencer (dir.), *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 13-30.

—, *Theatre & Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

REYNOLDS, Paige, *Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle*, Cambridge, Cambridge UP, 2007.

RIDOUT, Nicholas, *Scenes from Bourgeois Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020.

348

NOTICE

Hélène Lecossois est professeure de littérature irlandaise à l’Université de Lille. Ses recherches portent sur la relation entre théâtre, performance et histoire. Elle est l’autrice de nombreux articles sur le théâtre irlandais et de deux ouvrages : *Endgame de Samuel Beckett* (Atlante, 2009) et *Performance, Modernity and the Plays of J. M. Synge* (Cambridge UP, 2021). Elle a codirigé *Théâtre et Nation* (PUR, 2011) et *Résurgences conflictuelles : le travail de mémoire entre arts et histoire* (PUR, 2020). Elle prépare actuellement un ouvrage collectif sur la résurgence du passé dans la littérature et les arts irlandais contemporains.

RÉSUMÉ

Cet article s’intéresse aux questions que le cas particulier de l’histoire du théâtre irlandais pose à l’historiographie du théâtre européen et envisage la possibilité d’une histoire décoloniale du théâtre. L’histoire atypique de l’Irlande, ancienne colonie de peuplement anglaise, invite à problématiser les liens qui existent entre l’institution théâtrale moderne et les expansions coloniales européennes. Prendre en considération le rôle que le théâtre a pu jouer, en particulier dans la dissémination des valeurs liées au capitalisme expansionniste, la diffusion de la nouvelle culture dominante européenne, la marginalisation voire la destruction de pratiques performatives vernaculaires, et tenir compte des conséquences au long cours du colonialisme européen (y compris des conséquences épistémologiques et conceptuelles) exige de la part des critiques et des historiens un changement radical de paradigmes. L’article avance l’hypothèse selon laquelle une méthodologie centrée sur le jeu des acteurs et actrices, plutôt que sur le texte ou la dramaturgie, ouvrirait le champ des possibles.

MOTS-CLÉS

Histoire, théâtre, Irlande, performance, colonialisme, décolonialité

ABSTRACT

This article looks at the questions that the particular case of Irish theater history poses to a historiography of European theater in general, and considers the possibility of a decolonial history of theater. The anomalous history of Ireland, a former English settler colony, invites problematizing the links between the theatre of modernity and European colonial expansion more broadly. Examining the role that theater may have played, particularly in the dissemination of values associated with expansionist capitalism, the spread of the new dominant European culture, the marginalization and even destruction of vernacular performance practices, and the long-term consequences of European colonialism (including its epistemological and conceptual consequences) calls for a radical paradigm shift on the part of the critic and the cultural historian. This article proposes a methodology centered on the actor's performance as a starting point for opening up the field of possibilities.

349

KEYWORDS

History, theatre, Ireland, performance, colonialism, decoloniality

HÉLÈNE LECOSSOIS

Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355